

ХОРЕОЛОГІЯ

УДК 792.8+782(091)

ВЗАЄМОВПЛИВ МУЗИКИ І ХОРЕОГРАФІЇ В ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

Лариса ВОЛОШИНА

Кафедра хореографії

*Рівненський державний гуманітарний університет,
бул. В. Чорновола 76а, к. 505. м. Рівне, Україна, 33000
тел.: 0679272427. e-mail: gor234242@mail.ru*

В даній статті автор аналізує взаємовплив музики і хореографії. Розглядається рівноправний союз двох видів мистецтва, дослідивши їх поєднання в історичному контексті у світовому культурному процесі. Як наслідок, такий мистецький союз – є підґрунтям для постійних експериментів композиторів та балетмейстерів.

Ключові слова: хореографія, музика, танцювальний ритм, композитор, балетмейстер.

Хореографія і музика – два види мистецтва мають відносно автономні сфери щодо їх вираження у структурному відношенні. Вираження музики у танці відноситься як до змісту, так і до форми. Сучасне життя вимагає підпорядковувати хореографічну думку до сьогоденних вимог. Швидка зміна подій, великий обсяг інформації з одного боку, що виражається у “фрагментарності” та “колажності” при втіленні хореографічних постановок, а з іншого – постійний пошук нових напрямків сценічного вираження, глибокий психологічний аналіз ситуації та особистості, дає можливість успішно оновлювати музично-хореографічну виражальну палітру. Тому проблема органічного поєднання музики і хореографії є актуальною і на сучасному етапі розвитку мистецтва. Інакше кажучи, танець, який “відображає” музику – відповідає їй за своїм образним характером і за своєю драматургічною структурою. Поставити танець на музику (під музику) означає поставити його так, щоб рухи відповідали темпу, метроритмічній основі музики та не йшли в розбіжність з ідейним задумом композитора.

Основним завданням даної роботи є те, щоб проаналізувати взаємовплив музики та хореографії в історичному контексті світової культури, розкрити рівноправний союз музики і танцю, прослідкувавши їх поєднання в мистецькому історичному аспекті у світовому культурному процесі.

Дана тематика є постійним об’єктом уваги мистецьких науковців. Достатньо згадати такі прізвища, як Бахрушин Н., Красовська В., Катонova С., Блок Л., які ретельно проаналізували історичні досягнення світового та вітчизняного

хореографічного мистецтва, чим зробили неоціненний внесок в науці мистецтвознавство. Їх наукові доробки дали старт для нових пошуків таким особистостям, як Безуглая Г., Карп П., Валукін М., а з українських дослідників відмічаємо – Станішевського Ю., Молчанову Г., Голдрича О. Їх доробки стали вагомим внеском у розвитку хореографії та музики.

Історія хореографічного мистецтва налічує не одне сторіччя і веде свій шлях з далекого минулого. Звертаючись до сивої давнини танцювально-пісенної творчості різних національних культур, зокрема до щедрих багатств національного фольклору, які виражаються жанровим різноманіттям та неповторністю рухів і композицій, танець та музика займає вагоме місце у мистецькому розвитку. Кожен окремий танець несе в собі інформацію про історичні складові обрядів, звичаїв, як і риси психологічного складу кожного окремого народу. Кожен народ славиться своїми танцями, кожен з них приніс у скарбницю світового мистецтва музики та хореографії свої неповторні особисті риси [4, с. 6].

В історичному процесі формування танцювального мистецтва довготривалою була стадія поєднання руху та звуку на рівні елементарного зв'язку. Зокрема, у танцювальному фольклорі деяких південноафриканських племен (які зберегли найстародавніші традиції) ще й досі існують танці – своєрідні ритуальні процеси, котрі виконуються лише під ударні інструменти. Тобто тут зв'язок - музики і танцю - обмежений сферою ритму та тембру [5, с. 155].

Музика – це душа танцю. В ній закріплена його емоційна будова, де ритмом підкреслюється характер руху, а в змісті мелодії передається пластичний малюнок танцю. І чим яскравіше розгортається для даного танцю ритмічна формула, чим вільніше дихає супроводжуюча його мелодія, тим більшу естетичну насолоду вона надає [4, с. 8].

Танцювальна музика досить різна за своїм призначенням. Вона не обмежується лише, як супровід до танцю. В цьому випадку музичний супровід має дещо спрощений розважальний напрямок. Але відомі і високохудожні її зразки – в них передаються не тільки ритмічно-танцювальні формули чи схеми, а і образи, які визивають у нас відповідні почуття і думки [4, с. 8].

Так симфонічна музика в своїй основі вже має власну специфічну драматургію, яка може бути основою для пластичного вирішення. Звичайно, кожен хореограф має право трактувати її конфлікти за власним бажанням, відповідно своєму сприйняттю музичного твору. Все залежить від його хореографічної уяви, від асоціацій, які викликають музичні образи відповідного твору. У хореографічній постановочній практиці часто застосовуються, так названі, музичні колажі, що за своєю суттю, означає пошук того органічного звукового середовища, де б могли б знайти свій розвиток оригінальні хореографічні ідеї. Танець сам по собі, самостійно може розкрити відповідні думки, породжувати відповідні асоціації, а не бути просто «тінью» музики. Поєднавшись з нею, він набуває силу комплексного впливу [6, с. 30].

В історичному розвитку музика часто використовувала танцювальні ритми мелодії: вони наділяли її конкретною, наочною образністю. Музика ставала більш виразною, насичувалась «життєвою енергією», тому композитори постійно втілювали у своїх творах міміку, жест, пластику в рухи танцю, вони постійно зверталися до скарбниці танцювальної народної музики при створенні інструментальних, вокальних і оперних творів [4, с. 8].

Аналізуючи історичні матеріали музичного акомпанементу танцю, можна побачити, що вже з античних часів і до кінця XVII – початку XVIII сторіччя головною особливістю танцювальної музики є її імпровізаційність, і, також, тісний взаємозв'язок музики з танцювальними рухами. Цей зв'язок базувався на використанні єдиних засобів виразності музики та танцю. Так у побутових і бальних танцях епохи Відродження малюнок рухів, продовжуючи античну традицію, багато у чому визначав композицію танцювальної музики того часу. Роль симетрії повтору, ритмічної періодичності була обумовлена моторикою танцю [1, с. 17].

Інструментальне виконавство у XIV-XVII сторіччях змушувало музиканта володіти навиками імпровізації, тому багато музичних зразків дійшли до нас не в повній нотації. Схематичний запис танцю мав вигляд скороченого тексту всього танцю – і музики, і хореографії. Частковий, приблизний запис пояснювався тим, що у побутових танцях того часу використовувався типовий хореографічний матеріал, загально відомі рухи. Розвиток хореографії та музики відбувався на основі строгого взаємозв'язку. Музиканти-аккомпаніатори, які мали гарні, ґрунтовні знання та поняття про різновиди танців, вільно орієнтувалися в характері музики, її ритмі та структурно-композиційних особливостях [1, с. 19].

Так до кінця XVII сторіччя в європейській професійній музиці господарювали нормативні критерії композиторської майстерності, яка повинна була відповідати вимогам відповідного жанру. З появою у західному мистецтві XVII-XVIII сторіч більш індивідуалізованих хореографічних форм, народжується театральний вид танцювальної музики. Паралельно, з розвитком професійного музичного мистецтва, відчувається тенденція «звільнення» інструментальних жанрів від прикладної функції хореографії. Розповсюдженим жанром того часу стає танцювальна сюїта, яка зберігає характер гавотів, алеманд, курант, але ці твори вже не призначалися для побутових танців і несли навантаження окремого інструментального твору [1, с. 21-22].

Аналізуючи творчість видатних композиторів можна побачити відображення танцювальних мелодій у творах. Так Й.-С. Бах у своїх творах для оркестру та клавесину широко використовував танцювальні мелодії куранти та сарабанди; Й. Гайдн і В. Моцарт ввели в симфонію менует, як невід'ємну особисту частину; творчість Л. Бетховена прониклива інтонаціями танцю та маршу, а Ф. Шуберт часто звертався до австрійського лендлеру; М. Глінка увічнив російську “комарінську” в увертурі для симфонічного оркестру; основоположники чеської класичної музики А. Дворжак та Б. Сметана в операх і інструментальних творах використовують теми національних танців – польки та фуріанту [4, с. 8]. Багатство танцювальних образів, які знайшли високе визнання у класичній музиці, мають неоціненно велике значення у світовому мистецтві [1, с. 22].

Таким чином, специфічні особливості, які сформувались у танцювальній музиці у часи Середньовіччя та епохи Відродження, обумовили вихідні положення прикладного музичного акомпанементу для різних форм хореографічного мистецтва. За визначенням російського науковця Г. Безуглої можна визначити розуміння традиційних принципів хореографії, як “суму відповідних елементів танцю, що варіюються, та їх взаємозв'язок з музикою” [1, с. 22].

За аналогічними принципами розвиваються тенденції і вітчизняного музичного мистецтва. Однак у театральній практиці XVIII–XIX сторіч стається помітна трансформація нормативів танцювальної балетної музики. З розвитком балетмейстерського мистецтва іде поступовий процес звільнення засобів виразності

балетної музики і сценічного танцю. Для балетмейстера, в його роботі основною задачею стає метрична музична канва. Роль композитора у балеті відходить на другорядний план. Так у своїй праці історик балетного мистецтва Л. Блок не згадує жодного прізвища композитора балетів у період XVIII сторіччя [2, с. 228–250]. Але, і у XIX сторіччі у балетмейстерській практиці існувала думка, яка перебільшувала значення метричного фактора розвитку такого жанру, як “дансатної” музики. Приклади такого музичного мистецтва можна побачити у творчості Р. Дріго та Ц. Пуні, Л. Мінкуса [1, с. 24]. Достатньо сказати, що Ц. Пуні автор 312 балетів (35 з них написані для петербурзької балетної сцени). Балетні композитори того часу за договором з дирекцією імператорських театрів були зобов’язані писати щорічно по два п’ятиактних балети, тому про серйозну, обдуману роботу мова не велась [4, с. 23].

Так, характерною рисою такого роду музики є її функціональна зручність, квадратність, метрична однаковість, відсутність будь-яких індивідуальних рис ритму, мелодики, структурно-композиційних особливостей, оскільки вони могли порушити проявлення балетмейстерської дивертисментної думки. Все це привело до того, що багато композиторів виключили жанр балетної музики із своєї творчості, як мистецтво “другого сорту” [1, с. 24].

Розквіт російського класичного балету кінця XIX сторіччя з’явився у плідній співпраці композиторів П. Чайковського і А. Глазунова з балетмейстером М. Петіпа. Ще до написання П. І. Чайковським “Лебединого озера” в вітчизняній музичній спадщині можна побачити оперні та оркестрові твори М. Глінки, які насичені танцювальними ритмами. Він не створив балету, але його “Камарінська”, “Арагонська хота” та “Вальс-фантазія” пронизані танцювальністю, а оперні вистави мають чудові танцювальні сцени, як танцювальна сюїта в польському акті опери “Іван Сусанін” та танці дів Наїни і східні танці в опері “Руслан і Людмила”. Новаторство М. Глінки було в тому, що танці польського акту мали не тільки дивертисментне значення, а і передавали характер і стан польського війська в опері “Іван Сусанін”. Казкові сцени в опері “Руслан і Людмила” передавали колорит, який притаманний східній музиці. Наслідуючи М. Глінку образною танцювальністю насичували свої твори композитори А. Даргомижський опера “Русалонька”, А. Бородін опера “Князь Ігор”, Н. Римський-Корсаков в опері “Снігуронька”, які продовжували розвивати новаторські художні принципи в музиці [4, с. 24].

Але вперше художньо повноцінно музика в балеті зазвучала в творах П. Чайковського “Лебедине озеро”, “Спляча красуня”, “Лускунчик”, вперше союз музики і хореографії виявився плодотворним і був засновано на рівних умовах. Музика П. Чайковського відобразила зміст та характер хореографічної вистави, замість розважального, зовнішньо ефектного явища народилася реалістична розповідь людських судьб. Композитор зміг відобразити духовний світ людських переживань, які до того застосовувалися в других жанрах музичного мистецтва. В цьому була основна сутність новизни балетної музики. Великий композитор-симфоніст і оперний драматург зумів запровадити реформу балету тому, що чудово знав природу таких жанрів як опера та симфонія. П. Чайковський створив пластичні музичні характеристики та відобразив в музиці драматизм подій, які відбуваються на сцені. Тим самим неочіно збагатив можливості музично-хореографічного мистецтва [4, с. 25].

Реформа, яку здійснив у балетному театрі П. Чайковський, по-своєму розвивалась та збагачувалась у творчості А. Глазунова, який наприкінці XIX сторіччя написав три балети: “Раймонда”, “Панянка-служниця” і “Пори року”. Його балети відрізняються послідовним показом картин та епізодів, які насичені пишною симфонічною музикою [4, с. 34].

Розглядаючи історичний розвиток музики в контексті хореографічного мистецтва, можна побачити, що класичний танець і далі не стояв на місці. Він широко поширював свої права у нових героїчно-революційних виставах, що відповідало віянням часу. Бездумна казка, омріяна романтика, яка була далека від реального життя уступила місце новим сюжетам та образам. Спираючись на художні втілення П. Чайковського композитори, сценаристи та хореографи радянського періоду створювали гостропсихологічні та соціальні драми. Союз хореографії та музики на основі драматичного сюжету виставив авторам балетних творів нові вимоги. Балетні сценарії повинен бути не просто поводом для танців, а служити основою для створення вистави з глибоким змістом, де безперервно розвивається драматичне дійство, а музика правдиво вимальовує характери героїв, їх переживання і вчинки [4, с. 35].

Хореографія – мистецтво синкретичне, і не може існувати та успішно розвиватися без тісних зв'язків з іншими видами мистецтва, не спираючись на їх здобутки та відкриття [7, с. 236]. Кожен період розвитку балетного театру висував перед композиторами та балетмейстерами свої художні завдання, які пов'язані з постановочним процесом та виражальними засобами хореографічної вистави. Кожне покоління митців, продовжуючи та збагачуючи традиції, попередників намагалися по своєму розв'язати актуальні проблеми, знаходити нові оригінальні музично-сценічні форми, які були б співзвучні сучасності [7, с. 238].

Танець, як – література, музика, живопис, театр – переживав періоди класицизму, романтизму, накопичував реалістичні тенденції. Аналізуючи тенденції сучасного танцю, легко побачити специфічні особливості сучасного життя. Фрагментарність сприйняття, “колажність”, “кліповість” мислення все це лежить в основі композиційних прийомів сучасних хореографів-постановників [3, с. 9].

Активна й багатогранна діяльність балетних та народно-сценічних танцювальних колективів, зміцнення та поглиблення співпраці з українськими композиторами, засвідчують плідність взаємозбагачення та оновлення музично-хореографічної культури. Спільні пошуки у галузі створенні нового сучасного репертуару й інтенсивне оволодіння художніми цінностями інших народів й провідних течій європейської хореографії надають необмежені можливості творчих експериментів. Постійно працюючи над музично-сценічним втіленням кращих творів провідних композиторів-симфоністів світу, українські митці активно і успішно оновлюють музично-хореографічну власну виражальну палітру [7, с. 19].

Крім танцювальних національних колективів успішно розвиваються сучасні хореографічні ансамблі, які утверджують різні напрямки театру танцю. Оригінальний та сміливий синтез класичного танцю, джазу, модерну, брейку та нових досягнень бального спортивного танцю зумовили народження у Севастопольського театру танцю нових оригінальних вистав. Цей театр заснував та очолив В. Єлізаров. Власний шлях у жанрі театру шукає засновниця хореографічного ансамблю “Сузір'я Аніко” лауреат конкурсу С. Ліфаря А. Рехвіашвілі. У своїх мініатюрах балетмейстер стверджує виразові форми модерн-танцю [7, с. 419-420].

Проаналізувавши взаємовплив музики та танцю в історичному контексті світової культури, авторка розкриває взаємозалежність двох видів мистецтва - музики і хореографії – вплив одного на інший. Органічного поєднання музики і хореографії на сучасному етапі розвитку мистецтва знаходиться під прискіпливою увагою науковців, композиторів та балетмейстерів. Прослідкувавши їх союз в історичному аспекті світової культури, можна побачити, що процес взаємозв'язку музики і хореографії не вичерпав себе, продовжуються постійні пошукові експерименти митців, і їх найкращі твори народжуються у плідній співпраці.

1. *Безуглая Г.* Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром / Галина Безуглая. – Санкт-Петербург : Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. 217 с.

2. *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность / Любовь Блок. – Москва : Искусство, 1987. 558 с.

3. *Валукин М. Е.* Эволюция движений в мужском классическом танце: Учебное пособие / Максим Валукин. – Москва : Российская академия театрального искусства – ГИТТИС, 2007. 248 с.

4. *Катонова С.* Музыка в балете / Светлана Катонова. – Ленинград : Государственное музыкальное издание, 1961. 51 с.

5. *Молчанова Т. О.* Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч. посібник (видання друге, перер., доп) / Тетяна Молчанова. – Львів: СПОЛЮМ, 2007. – 216 с.

6. *Константинова В.* Музыка и балет // Советский балет. – 1986. – № 5. – с. 30.

7. *Станішевський Ю.* Балетний театр України: 225 років історії / Юрій Станішевський. – Київ : Муз. Україна, 2003. – 440 с. :іл.

THE INTERPLAY OF MUSIC AND CHOREOGRAPHY IN HISTORICAL CONTEXT

Larissa VOLOSHINA

Choreography department

Rivne State University of humanities

Rivne city, V. Chornovola Str. 76a, room 505, Rivne city, Ukraine, 33000

tel.: 0679272427, e mail: gor234242@mail.ru

In this article the author analyses the interplay of music and choreography. We consider the equal union of two forms of art, examined their combination in the historical context of the world cultural process. As a consequence, such an art union is a foundation for the persistent experiments of composers and ballet-masters.

Keywords: choreography, music, dance rhythm, composer and ballet-master.

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ МУЗЫКИ И ХОРЕОГРАФИИ В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Лариса ВОЛОШИНА

*Кафедра хореографии,
Ровенский государственный гуманитарный университет
ул. В. Черновола 76а, к.505, г. Ровно, Украина, 33000
тел.: 0679272472, e mail: gor234242@mail.ru*

В данной статье автор анализирует взаимосвязь музыки и хореографии. Рассматривается равноправный союз двух видов искусства, проведя исследование их взаимовлияния в историческом контексте мирового культурного процесса. Как следствие, такой союз служит основой для постоянных экспериментов композиторов и балетмейстеров.

Ключевые слова: хореография, музыка, танцевальный ритм, композитор, балетмейстер.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.2012

Прийнята до друку 18.09.2012